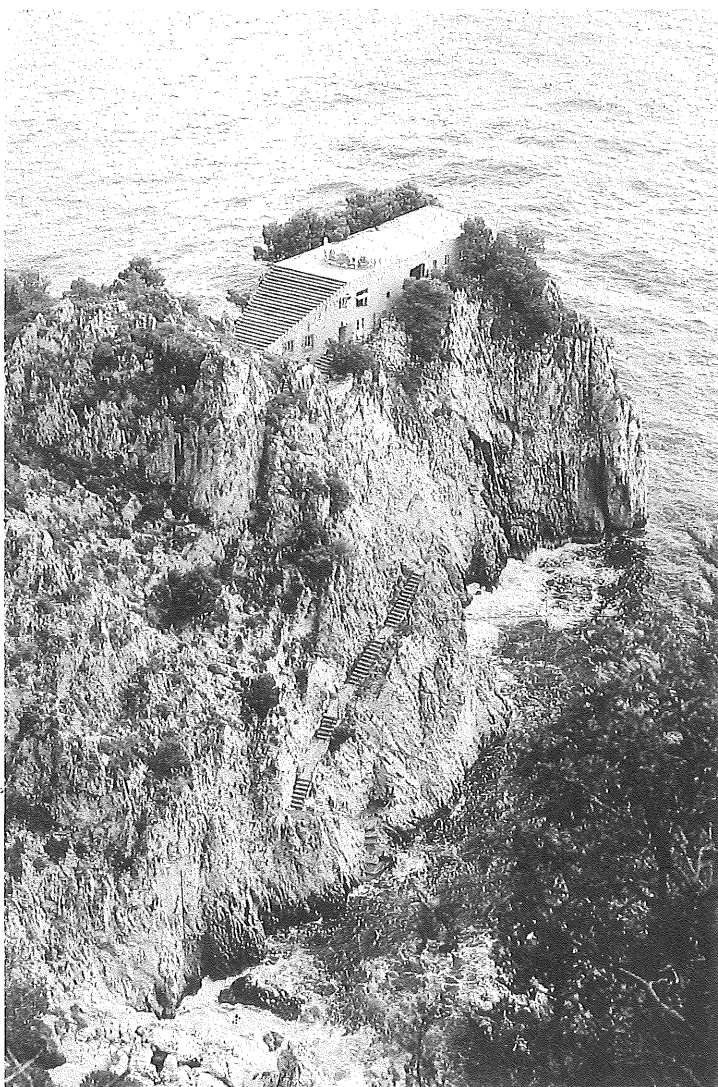


1. La Villa Malaparte en Punta Massullo, Capri. 1938.
 Adalberto Libera.



Estas dos casas, proyectadas y construidas en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, están entre las viviendas individuales más espectaculares producidas por la arquitectura del siglo XX y, a pesar de sus muchas disparidades —su lejanía geográfica, la personalidad de sus arquitectos y clientes, sus presupuestos arquitectónicos—, constituyen momentos igualmente singulares de la arquitectura doméstica que, a causa de las especiales circunstancias que en ellas concurren —de lo que es buena prueba su efímera vida como viviendas y su casi inmediata conversión en museos de arquitectura—, se aventura tanto en uno como en otro caso fuera de las convenciones al uso, incluso de las propias del autor, para tomar como soporte más firme algo tan relegado del pensamiento de la arquitectura moderna como es la naturaleza. La arquitectura moderna no había mostrado un interés especial por los valores de la naturaleza ya que, como señala Theodor W. Adorno, “(el gran arte) *cierra la puerta a todo lo que la vieja estética atribuía a la naturaleza y abandona la reflexión sobre todo aquello que sucede fuera o más allá de su inmanencia estética*”¹. Por tanto, el protagonismo de la naturaleza en estas obras, nacidas de la misma artificialidad de lo moderno y con su misma voluntad de oponerse al mundo de lo no hecho, de lo natural, proporciona en un momento de extensión de las fronteras de la modernidad la ocasión para abrir paso a una idea de casa libre de los iconos formales de la arquitectura moderna pero sin el lastre de los desgastados modelos tradicionales. Además, va a ser la fuerza de lo natural la que permita desplazar a la estricta funcionalidad del espacio interior, condensada en una óptima distribución en planta, de su condición de valor supremo de cualquier edificio de vivienda.

En el año 1938, el escritor y periodista Curzio Malaparte (1898-1957) pide a Adalberto Libera que realice unos bocetos preliminares para su casa en Punta Massullo, Capri. La casa, a la que el escritor llamó *una casa como yo*, fue construida siguiendo el proyecto original de Libera, desarrollado posteriormente por Amitrano, un constructor de Capri, y por el propio Malaparte. Apenas utilizada como tal, la casa fue donada a la República Popular de China por Curzio Malaparte, pasando después a ser sede de una

The House on Nature **Villa Malaparte and Kaufmann House**

These two houses, designed and built just before World War II, are among the most spectacular private homes produced by twentieth century architecture, and in spite of their many dissimilarities (their geographical location, the personality of their architects and clients, their architectural assumptions) they are equally outstanding examples of domestic architecture which, because of the special circumstances that surround them (a good example is their ephemeral life as dwellings and their almost immediate conversion into architectural museums) dares in both cases, apart from the intended uses, including the author's, the use of a base which is so totally forgotten by modern architecture, nature itself. Modern architecture had not shown any special interest in the importance of nature since, as Theodor W. Adorno points out: “*Great art closes the door to everything that old aesthetics attributed to nature, and it refuses to consider anything that happens beyond its artistic immanence*”. Therefore, the importance of nature in

these works, which rises from the same artificiality of modernism and with the same will to reject that which has never been done, that which is natural, opens the way to the idea of a house free from the formal framework of modern architecture but without the nuisance of worn out traditional models, in a moment when the limits of modernism are expanding. Whatmore, it will be the strength, the power of that which is natural, that will replace the strict function of interior space as the supreme importance in any house.

In 1938, writer and reporter Curzio Malaparte (1898-1957) asked Adalberto Libera to make some rough drafts for his house in Punta Massullo, Capri. The house, which the writer called *a house like me*, was built according to Libera's original plan, and was later expanded by Amitrano, a builder from Capri, and by Malaparte himself.

Hardly used as such, the house was donated to the Republic of China Curzio Malaparte, and thereafter became the headquarters of a Foundation which used it to accommodate expositions. This project was carried out when Libera was thirty-five years old and coinciding with

the Palace of Conventions of Rome, a building which also has an outdoor theater on the roof.

Any attention given to Villa Malaparte should begin with the importance of its location, especially with Libera's architecture outside the city. On a cliff overlooking the Mediterranean, the house faces the sun, transmitting a special feeling of distance and exposure, and at the same time it emphasizes the inaccessibility of this exceptional site. The location chosen by Malaparte is not only a site where nature can be seen, but where it can be enjoyed at its fullness. The sun and the water envelope, the architecture until it becomes an integral part of them. At the same time, the architecture extends its domain over the land, leaving behind its signs in the way of stairs carved directly into the rock.

Nature like drama, in constant movement and yet totally paralyzed at the same time, appears here as an essential part of the architecture that surrounds it, forms part of it and also opposes it. But nature in Villa Malaparte is, above all, mythical and literary. From the Libera - Malaparte project an alarming construction emerges, branded as an object

fundación que la destinó a albergar exposiciones. Este proyecto fue realizado cuando Libera tenía 35 años y coincidiendo con el Palacio de Congresos de Roma, un edificio en el que también se dispone un teatro al aire libre en la cubierta.

Cualquier consideración de la Villa Malaparte ha de partir necesariamente de la importancia de su emplazamiento; excepcionalmente en la arquitectura de Libera, fuera de la ciudad. En lo más alto de un acantilado sobre el Mediterráneo, la casa se levanta mirando hacia el sol, transmitiendo un especial sentimiento de distancia y orientación, mientras acentúa con su presencia la inaccesibilidad de ese lugar excepcional. El lugar elegido por Malaparte no es simplemente un lugar donde la naturaleza puede ser contemplada, sino sentida en toda su plenitud. El sol y el agua se convierten en mundos envolventes de la arquitectura, sumergiéndola en ellos, mientras ésta extiende su dominio por el territorio más allá de sus límites, dejando huellas en forma de escaleras talladas directamente sobre la roca. La naturaleza como drama, al tiempo en constante movimiento y absolutamente paralizada, aparece aquí como condición esencial de una arquitectura que está sobre ella, participa en ella y también se opone a ella. Pero la naturaleza es, en la Villa Malaparte, ante todo mítica, literaria. De la colaboración Libera-Malaparte surge una construcción inquietante marcada por su profunda ambigüedad como objeto, ambigüedad que penetra en la arquitectura en virtud de ese carácter mítico de la naturaleza. Adorno generaliza esta conexión entre lo mítico y lo natural cuando dice: *"La belleza natural es el mito traspuesto a la imaginación... todo el mundo cree bello el canto de los pájaros y, sin embargo, hay algo terrible en el canto de los pájaros, signo de desgracias... La ambigüedad de la belleza natural tiene su origen en la ambigüedad de los mitos"*².

Como respuesta a ese singular marco natural, cuya belleza deriva de la grandiosidad con que se produce el encuentro entre la tierra, el cielo y el mar, Libera proyecta un edificio que parece seguir las mismas leyes formativas de la naturaleza; la casa aparece como un reflejo geometrizado del perfil de la roca sobre la que se asienta, casi como una formación cristalográfica surgida del propio acantilado como consecuencia de un cataclismo.

2. La Kaufmann House, Bear Run, Pennsylvania. 1935-37.
Frank Lloyd Wright.



due to its profound ambiguity, an ambiguity that penetrates into the architecture by virtue of its mythical character of nature.

Adorno generalizes this connection between that which is mythical and natural when he says, *"Natural beauty is myth changed into imagination... everyone thinks birds' singing is beautiful and yet, there is something terrible about the singing of birds, a sign of misfortune. The ambiguity of Nature has its source in the ambiguity of myths"*.

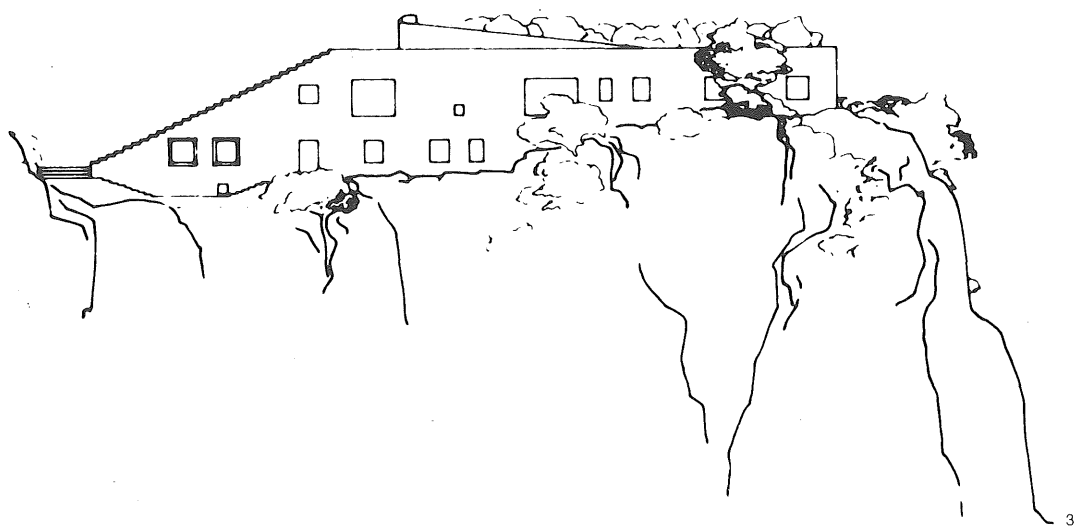
In answer to this unique natural setting, whose beauty comes from the splendour that the combination of the sky, earth and water produces, Libera planned a building that seems to follow the same formative laws of nature. The house looks like a geometrical reflection of the rock on which it stands, almost like a crystallographic formation emerging from the cliff itself as a result of a cataclysm. The pureness of its geometry the obliquity of its profile, its whiteness standing out against the greyness of the rock confirms this. But at the same time, Villa Malaparte answers faithfully to the concept in a monumental way, in this case giving life to a domestic program as Adalberto Libera

understand it. As Vieri Quilici points out in his monograph of the architect, *"the confrontation between the principle of tectonics (structural architectonic type) and the volumetric—objective conformation (plastic image) constitutes the basis of Libera's compound method, which is summed up in the principle of integrity of the constructive—figurative program, an essentially syntactic principle through which architecture is confirmed as being monumental. Such a principle, Quilici points out, "is contrary to the mimicry which tends to reproduce similar operations to those that exist around it, since the formal structure of the site looks for a way to show the individual essence of its type, and at the same time becoming an unrepeatable condition of the place where it stands"*. So, in Villa Malaparte, under this apparent submission to natural forces, Libera will also try to converge geometry with emotion to fit complexity into the strictness of its form, and temporality to the metaphysical nature of the architectonic objective and to achieve, as Quilici concludes *the idealistic myth of integrity*.

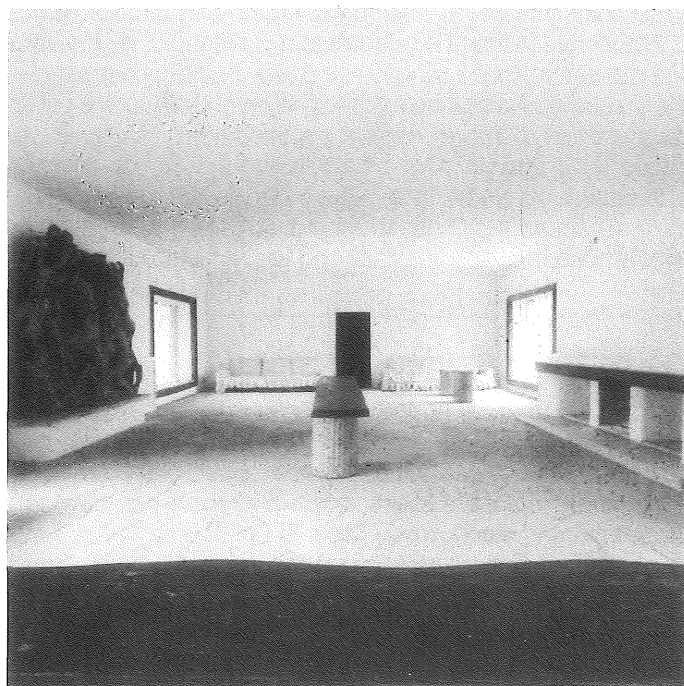
Villa Malaparte's potent typologic and symbolic harmony stands out in the countryside, appearing as a closed box

that casts itself from the obliquity of the great Flight of steps to the abyss. The buildings, geometrically complex, identifies with its roof (an outdoor theater, a platform that faces the sun, a background for ritual ceremonies facing the sea and the land) as it also identifies with the precise outline of its profile like a shape without volume. It gives the Villa its heroic image, rising to triumph, leaving aside anything that appears too human (and therefore there is an absence of base) in order to find its intemporal essence. Time seems to have stopped, in the house as well as in the surrounding nature, with paralyzed and threatening abyssal shapes. Despite its preminent location on the hill, the interior gives the sensation of being in a cave, the most primitive idea of housing, of being underground and almost submerged, as John Hejduk points out when apart from emphasizing its connection with the world of primitive sacrifices and rituals, he refers to it as a mazes as a tomb.⁴

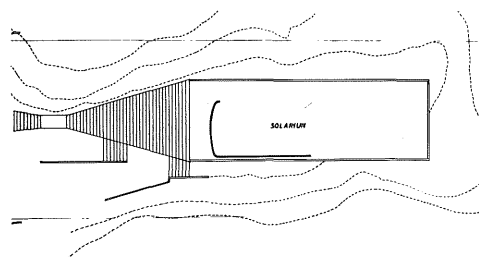
If, as we have pointed out, myths are what constitute the basis of relation between Villa Malaparte and its surrounding nature, myths are also what are going to determine its form as architecture, meaning prototypical



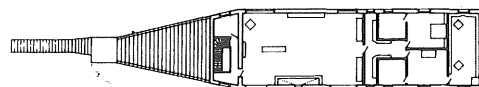
3.



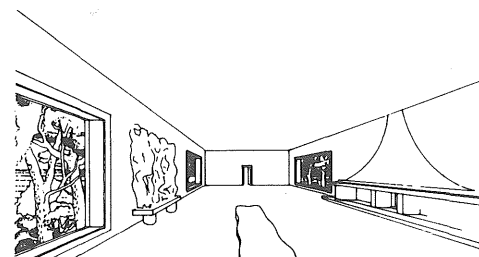
7.



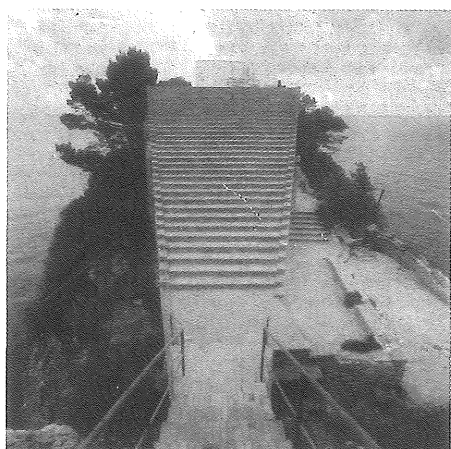
4.



5.



6.



9.



8.

La Villa Malaparte.

3. Perfil.
4. Planta de cubierta.
5. Planta inferior.
6. Croquis de la sala de estar.
7. Sala de estar.
8. Salón de la alcoba.
9. La Villa mirando hacia el mar.

La pureza de su geometría, la oblicuidad de su perfil, su color blanco destacando sobre el gris de la roca, así lo confirman. Pero, al mismo tiempo, la Villa Malaparte responde fielmente al concepto de forma monumental, en este caso dando vida a un programa doméstico, tal como es entendido por Adalberto Libera. Como señala Vieri Quilici en su monografía del arquitecto, *"la confrontación entre el principio tectónico (tipo estructural-arquitectónico) y la conformación volumétrico-objetual (imagen plástica) constituye el fundamento del método compositivo de Libera, que se resume en el principio de integridad del programa constructivo-figurativo, un principio esencialmente sintáctico a través del cual la arquitectura se afirma como monumental"*. Tal principio, puntualiza Quilici, *"es contrario al mimetismo que tiende a reproducir sobre el sitio operaciones análogas a aquellas que existen a su alrededor, ya que la estructura formal de la obra busca mostrar la esencia individual del tipo, convirtiéndose al mismo tiempo en una condición irrepetible del lugar en que se asienta"*³. Así, en la Villa Malaparte, bajo esta aparente sumisión a las fuerzas naturales, Libera tratará también de hacer confluir la geometría y la emotividad, de hacer corresponder la complejidad a lo estricto de la forma y la temporalidad a la naturaleza metafísica del objeto arquitectónico, de lograr, como concluye Quilici, *"el mito idealista de la integridad"*.

La Villa Malaparte hace destacar en el paisaje su potente unidad, tanto tipológica como simbólica, presentándose como una caja cerrada que se proyecta desde la oblicuidad de la gran escalera-graderío hacia el abismo. El edificio, geoméricamente complejo, se identifica con su cubierta —teatro al aire libre, plataforma de despegue hacia el sol, fondo de ceremonias rituales, orientada hacia el mar y hacia la tierra— como se identifica también con el trazo preciso de su perfil, como una forma sin volumen. El la confiere su imagen heroica, de ascenso hacia el triunfo, dejando de lado todo lo demasiado humano —de ahí su ausencia de base— para reencontrar su esencia intemporal. El tiempo aparece detenido, tanto en la casa como en la naturaleza circundante, con formas abismales paralizadas y amenazantes. A pesar de su posición preeminente en el montículo, produce en su interior la sensación de una cueva, la idea más primitiva de

vivienda, de lugar subterráneo y casi sumergido, como señala John Hejduk cuando, además de destacar su conexión con el mundo de los sacrificios y rituales primitivos, se refiere a ella como laberinto, como tumba⁴.

Si, como decíamos, los mitos son los que constituyen la base de la relación de la Villa Malaparte con la naturaleza circundante, son también los mitos los que van a determinar su configuración como arquitectura, en este caso en el sentido de símbolos arquetípicos cuya organización, como afirma el crítico Northrop Frye, *"toma la forma de dos mundos contrapuestos identificados con lo deseable y lo no deseable, lo bueno y lo malo, lo apocalíptico y lo demoníaco"*⁵. En el interior de la casa, aparecen dos puertas, la antítesis mítica entre el bien y el mal, y desde la gran sala y a través de estas dos puertas somos conducidos en un movimiento sin retorno mientras los huecos, irregularmente repartidos y de diferentes tamaños, abren el interior hacia un mundo de formas naturales abrumadoras e inalcanzables, hacia un verdadero abismo.

Detengámonos ahora sobre las características de los elementos que definen la arquitectura de la casa —la base, la cubierta, la entrada, los huecos— que responden sin excepción a esa voluntad de afirmación de una forma íntegra, monumental, sobre el espectáculo de una naturaleza mitificada, teatralizada. El edificio carece de base, surge directamente de la irregularidad de la roca, desprendiéndose de lo más humano —*"los pies son lo más humano"*, dice Roland Barthes⁶— y haciéndose eco con su perfil ascendente de la forma del acantilado del que señala el punto más alto. Pero, aun cuando este perfil geometrizado sea una prueba de su voluntad heroica y de su aspiración a lo intemporal y arquetípico, permanece esa otra componente asociada al crecimiento natural, cataclísmico, de la roca que da origen a una forma geoméricamente más pura. La cubierta no corona la casa, se identifica con ella; accesible y doblemente orientada, es un simple fondo para el libre juego de las fuerzas de la naturaleza y el movimiento del sol. La entrada indiferenciada se encuentra en un lugar incierto, disimulada entre los demás huecos, sin embargo multitud de caminos escalonados confluyen hacia ella. Los huecos, variados en su posición y en su tamaño, mantienen

symbols whose organization, as critic Northrop Frye confirms, takes on the form of two opposing world identified with what is desirable and with what is undesirable, the good and the bad with what is apocalyptic and with what is demoniacal.⁵ Inside the house there are two doors, the mythical antithesis between good and evil, and from the main living room and through these two doors we are led in one sweeping movement without being able to turn back while the windows, irregularly distributed and of different sizes, open to the interior to a world of unreachable and overwhelming natural shapes towards real abyss.

Now let's stop to consider the characteristics of the elements that define the architecture of the house (the foundation, the roof, the entrance, the windows) which respond, without exception, to the will to affirm a monumental, integral form and to consider the sight of a theatrical and mythical nature. The building lacks a base. It emerges directly from the irregularity of the rock, detaching itself from anything human-like (*feet are the most human*, says Roland Barthes) and echoing as its profile rises from the shape of the cliff, marking the highest point. But even

though this geometrical profile is a test of its heroic willpower and of its intemporal and prototypical desire, this other component, associated with natural, cataclysmatic growth from the rock which gives a purer geometrical shape, remains. The roof doesn't crown the house. It goes along with it. Accessible and facing in two directions, it's a simple background for the free match-up of the forces of nature and the sun's rotation. The unaccentuated entrance is located in an uncertain place, disguised among the other doorways, and yet many steep paths flow towards it. The windows, varying in location and size, maintain the volumetric integrity of the house, hiding their content from us. Seen from inside, they are simple frames to contemplate the sight of nature, totally closed as they should be taking into account that they are immersed in a world which is not in the least bit dominated by that which is natural.

A totally opposite feeling is produced by the house built by Frank Lloyd Wright for the Kaufmann family between 1935 and 1937 where, according to the son of Edgar Kaufmann, *"there is a feeling of direct contact between*

man and nature, and a peaceful relationship between them".⁷ This house, known by the name of *Fallingwater*, a natural accident, is however dominated by the force of its location as much as Villa Malaparte. However, in this case Bear Run, a small stream six kilometres long, is the motive for the profound reconsideration of the domestic architecture that was carried out by Wright, who is now 67 years old and who had not designed anything for 10 years.

The Kaufmann, businessmen who began a program to repopulate the area of Bear Run which is in the Appalachian Mountain region in the state of Pennsylvania, hired Frank Lloyd Wright to build a summer house in a 500 hectare estate. After discarding the first location site on the most accessible bank, Wright, in agreement with Kaufmann, decided to place the house just above one of the water-falls on the Bear Run stream, in a position that best permitted its orientation towards the sun yet which then demanded the construction of a bridge in order to cross to the other side. With this decision made, Wright tried to make nature felt intensely from inside the house, through an extremely close participation in its constant



10. Villa Malaparte.

la integridad volumétrica de la casa ocultándonos su contenido; desde dentro son simples marcos para la contemplación del espectáculo de la naturaleza, absolutamente cerrados como corresponde a lo que se encuentra inmerso en el mundo nada dominable de lo natural.

Un sentimiento absolutamente opuesto parece provocar la casa construida por Frank Lloyd Wright para la familia Kaufmann entre 1935 y 1937 donde, según el propio hijo de la familia Edgar Kaufmann, "se produce el contacto directo entre el hombre y la naturaleza, estableciéndose entre ellos una apacible relación"⁷. Esta casa, conocida precisamente con el sobrenombre de *Fallingwater* (cascada), un accidente natural, está sin embargo tan dominada por la fuerza del emplazamiento como la Villa Malaparte, aunque en este caso sea Bear Run, un pequeño arroyo de sólo seis kilómetros, el motivo para la profunda reconsideración de la arquitectura doméstica que lleva a cabo Wright, ya con 67 años de edad y tras casi diez de inactividad profesional.

Los Kaufmann, hombres de negocios que habían realizado un programa de repoblación en la zona de Bear Run, dentro de la región de los Apalaches del Estado de Pensilvania, encargan a Frank Lloyd Wright la construcción de una casa de vacaciones dentro de una finca de 500 hectáreas. Tras desecher un primer emplazamiento en la orilla más accesible, Wright, de acuerdo con Kaufmann, decide situar la casa justamente encima de una de las cascadas del arroyo Bear Run, en una posición que permitía mejor su orientación hacia el sol pero que exigía la construcción de un puente para pasar al otro lado. Con esta decisión, Wright trata de hacer sentir intensamente la naturaleza desde la casa, a través de una participación extremadamente próxima en su constante fluir, amplificado en los desniveles de las cascadas y presente también en el crecimiento del bosque recién plantado. Cuando Wright conoció el lugar, relata Edgar Kaufmann que era ayudante suyo en Taliesin, "apreció inmediatamente el potente ruido de las cascadas, la vitalidad del bosque joven y el dramatismo de las rocas, considerando que éstos debían ser los elementos que tenían que entretenerse con los serenos espacios de su estructura". La casa, continúa Kaufmann, "aparece firmemente anclada a la solidez del terreno y, a pesar de sus amplias bandas de ventanas, es protectora en su interior como una cueva; parece, en fin, hablar de un mundo en que el hombre y los procesos naturales, lo artificial y lo natural, se encuentran en total armonía"⁸.

La naturaleza de *Fallingwater* es, sin embargo, una naturaleza a escala reducida, una naturaleza civilizada. Bear Run no es más que un pequeño arroyo, como lo son las cascadas que origina en su recorrido; basta verlas en relación con la altura de la casa. Existe, por otra parte, un paisaje colonizado —con un puente y un sendero existentes— con anterioridad a la construcción de la casa, del que ésta se adueñará dejando huellas más allá de sus límites en el nuevo puente, la pérgola o la casa de invitados. La casa lo que hace es reducir las distancias y focalizar sus formas, antes dispersas, sobre un pequeño ámbito dentro del que se produce todo el espectáculo de lo natural a escala reducida. Una sorprendente transmutación del gusto por

flow, which is amplified in the slopes of the waterfalls and also present in the growth of the recently planted woods. When Wright first saw the place, Edgar Kaufmann who was his assistant in Taliesin said, "he immediately realized the importance of the young woods and dramatism of the rocks, considering that these must be the elements that had to be woven into the peaceful spaces of its structure". The house, continues Kaufmann, "appears firmly anchored to the solidness of the land despite its sides full of windows, its anterior is as protective as a cave. It seems to speak of a world in which man and the processes of nature, artificial and natural, are in perfect harmony".

Nature in *Fallingwater* is, however, nature in a small way, a civilized type of nature. Bear Run is no more than a small stream, as are the waterfalls that are formed in it. You only have to see them in relation to the height of the house. There is, however, a colonized countryside (with a bridge and a path) which was already there prior to the construction of the house. The latter will take it over, leaving its traces far beyond its limits on the new bridge, the open-porch or the guest house. What the house does is

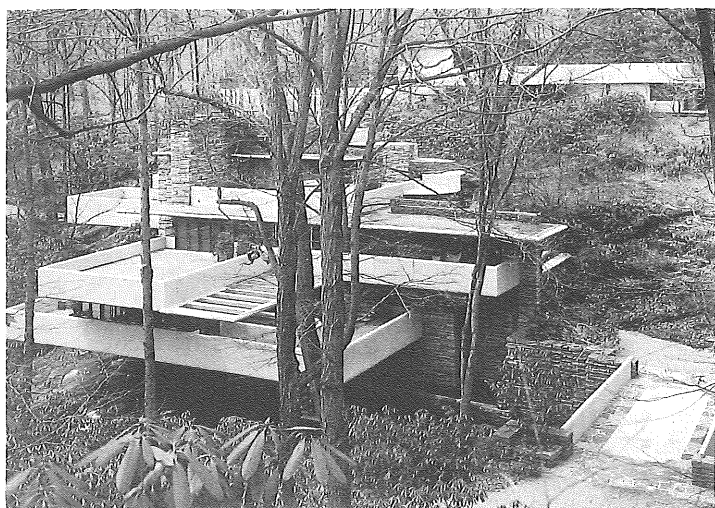
reduce the distances and focalize its forms, which were spread out before, around a small area in which nature on a minor scale can be seen. A surprising transmutation of taste for the neverending horizons and the great distances, typical of American countryside.

Within this scheme, Frank Lloyd Wright responds to nature by making the house a continuation of the structure of the mountain, under which the stream flows, and also making the house come out like the branches of a tree. In other words, like a form born from organic growth and incorporated into nature itself. This way, *Fallingwater* can also be seen as the willpower to extended the formative laws of nature to architecture, and in this case, the laws of the slowest organic growth. Not in vain is the idea of organic form, as Morton and Lucia White point out "one of the fundamentals in Wright and is drawn from the romantic aesthetic that Emerson took directly from Coleridge".⁹ For Wright, organic form (which develops from within the material) opposes mechanical form (imposed on the material from the outside) and all houses should be an organic form, strongly rooted to the ground and making the

ornament of its own form appear. But, contrary to romantics, Wright, like Emerson, does not oppose nature to civilization nor does he identify the latter with the city. For him, rational speculation, typical of untouched nature, is superior in value than that of experimentation, typical of a city. Therefore, the myth of nature is not, for Wright, an idealistic myth, but a myth which has to do with the organizations that, again using Northrop Frye's words we can call, *realistic*, in the way that they are more related with human experience and representation than with the idealism of form.¹⁰

Wright, as Libera did, situated the house both on and into the nature. But, on the contrary, he faced the uniqueness of the location with the total decomposition of volume of the building in a series of horizontal strata only to be held up by the vertical axis of the great stone chimney.

The presence of an opposition between the rational-horizontal and the vertical-emotional (according to Bruno Zevi's terminology) and the presence of a strong contrast between the materials (smooth revocues on the guardrail of the terraces and irregular and rough stones on the



11. Kaufmann House. Vista Sudeste.

los horizontes sin límites y las grandes distancias propias de los paisajes americanos.

Dentro de este marco, Frank Lloyd Wright responde a la naturaleza haciendo que la casa sea una continuación de la estructura estratificada del monte, bajo el cual discurre el arroyo, o también haciendo que la casa surja como las ramas del tronco de un árbol, es decir, como una forma nacida del crecimiento orgánico e insertada en la propia naturaleza. En este sentido, también *Fallingwater* puede verse como la voluntad de extender a la arquitectura las leyes formativas de lo natural, en este caso las del más pausado crecimiento orgánico; no en vano la idea de forma orgánica es, como señalan Morton y Lucia White, *"una de las fundamentales en Wright y arranca de la estética romántica que Emerson tomó directamente de Coleridge"*⁹. Para Wright, la forma orgánica —que se desarrolla desde dentro del material— se opone a la forma mecánica —impuesta al material desde fuera de él— y toda vivienda debería ser una forma orgánica, fuertemente enraizada en el suelo y haciendo surgir el

ornamento de su propia forma. Pero, contrariamente a los románticos, Wright, como Emerson, no contrapone naturaleza y civilización ni identifica ésta con lo urbano; para él, la especulación racional, propia de la naturaleza intocada, es un valor superior al de la experimentación, propia de la ciudad. En consecuencia, el mito de la naturaleza no es en Wright un mito idealista, sino un mito que tiene que ver con las organizaciones que, otra vez usando palabras de Northrop Frye, podemos llamar *"realistas, en cuanto tienen más relación con la experiencia humana y la representación que con lo idealista de la forma"*¹⁰.

Wright, como Libera, coloca la casa al mismo tiempo sobre y en el interior de la naturaleza; pero, contrariamente a él, hace frente a la singularidad del emplazamiento con la total descomposición del volumen del edificio en una serie de estratos horizontales sólo sujetos por el eje vertical de la gran chimenea de piedra. La presencia de una oposición entre lo racional-horizontal y lo vertical-emocional —según la terminología de Bruno Zevi— y de un fuerte contraste entre los materiales —revocos lisos en los antepechos de las terrazas y piedras irregulares y rugosas en la chimenea— muestra su deseo de explotar al máximo la estrategia formal de la descomposición. No existe una base firme sobre la que el edificio se asiente, como tampoco una cubierta única e identificable como su remate superior; la casa se despliega en elementos sucesivos que van creciendo desigualmente, como sucede en los organismos vivos, aunque, como contrapunto a este despliegue orgánico, pueda verse también en la insistente repetición de las formas en voladizo una afirmación de su profunda artificialidad.

A pesar de su crecimiento hacia lo alto, *Fallingwater* nada tiene que ver con el ascenso hacia un resultado, de ahí su ausencia de cubierta, sino con la imagen momentánea de cada una de sus formas, sus estratos, liberados de su apoyo sobre la tierra. El edificio, más que un objeto sintético, es la suma de formas parciales que surgen individualmente, directas y solas. La apropiación de la naturaleza se produce a través de una inmersión literal en ella, una voluntad de participar en sus leyes y una dramatización de los propios contrastes naturales. Así, a la

chimney) shows his desire to exploit the formal strategy of decomposition to the maximum. There is no firm foundation for the building nor is there a unique and identifiable roof for its top. The house unfolds in consecutive elements that continue growing unevenly, as with living organisms. However, as a contrast to this organic unfolding, a confirmation of its profound artificiality can be seen in the constant repetition of protecting forms.

Despite its rising to the top, *Fallingwater* has nothing to do with rising towards a result (it lacks a roof) but with the momentary image of each one of its forms, its strata, free from its support on the ground. The building, more than a synthetic object, is the sum of partial forms that come up individually, direct and alone. The adaptability of nature occurs through a literal immersion in it, a desire to participate in its laws, and a dramatization of the same natural contrasts. Therefore, from the image of the house suspended in mid-air, rising, this other image of a cave protected by rock and surrounded by the thick vegetation of the woods is superimposed. In the same way, from the

dynamism of its forms, the movement or horizontal planes, the image of impassivity before the constant flow of nature and of balanced suspension of daily life is superimposed. (Hence, the lack of slanting lines, even on the stairs, as commented by Robert Venturi). The ample window walls that extended to the terraces, give an unobstructed view of the countryside, projecting the people in the house into it. This same projection towards the outside and the intercommunication with the countryside prevent the making of a distinct entrance and consequently a façade.

Made from an architecture of continuities, the Kaufmann house, on trying to evoke the processes of organic growth, acquires a dramatism which is more of a constructive dramatism (the strength of its projections) than a dramatic feeling of nature. This house has a direct contact with nature even the stream becomes a private swimming pool accessible from the living room. Nature here is civilized and obtainable and the lack of support, and indication of an abyss that is reflected in the views of the house from underneath, is in any case within the

dimensions of what is considered to be artificial and totally controlled by man.

We now come to the point of examining the domestic character of *Fallingwater*, the work of an exceptionally gifted architect in this field and with great experience in the construction of houses. In relation to Wright's other houses, this one doesn't seem to offer any more variations in its interior organization other than a concentration of common space in the main living room and a greater specialization and size reduction of the bedrooms, each with its own bath. But, even though they have the same amount of space, *Fallingwater* creates a kind of emptiness of content (domestic) in favour of its form (natural), which one could already guess from the absence of one of the most characteristic elements of Wright's domestic architecture the roof. The house is full of life in its interior, and it even singles out each and every main room with the presence of the fireplace. But the house projects this life outside in order to find a true connection with nature, presenting itself essentially as a continuation of natural phenomena (stratification, growth, flow) through the architecture. The

imagen de la casa suspendida en el vacío, elevada, se superpone esa otra imagen de cueva protegida por la roca y envuelta por la espesa vegetación del bosque. Del mismo modo, al dinamismo de sus formas, al movimiento de planos horizontales, se superpone la imagen de impasividad ante el fluir constante de la naturaleza y de suspensión equilibrada de la vida cotidiana. (De aquí la ausencia de líneas oblicuas, incluso en las escaleras, comentada por Robert Venturi). Los huecos, amplias bandas de ventanas que se prolongan en las terrazas, permiten una contemplación del paisaje sin obstáculos, proyectando a los habitantes de la casa dentro de él. Esta misma proyección hacia el exterior y la intercomunicación con el paisaje impide, a su vez, que exista una entrada diferenciada y, consecuentemente, una fachada concebida como tal.

Hecha de una arquitectura de continuidades, la Kaufmann House, al tratar de evocar los procesos del crecimiento orgánico, adquiere un dramatismo que es más un dramatismo constructivo —la potencia de sus voladizos— que un sentimiento dramático de lo natural. En ella se produce un contacto con la naturaleza, sin distancia, convirtiéndose incluso el arroyo en una piscina privada accesible desde la sala de estar; lo natural es aquí civilizado y asequible y la falta de apoyo, el indicio de abismo que se acusa en las visiones de la casa desde abajo, está en todo caso dentro de las dimensiones de lo artificial y absolutamente controlado por el hombre.

Llegamos, con esto, al punto de examinar el carácter doméstico de *Fallingwater*, obra de un arquitecto excepcionalmente dotado en este terreno y con una amplia experiencia en la construcción de viviendas. En relación con otras casas de Wright, ésta no parece ofrecer más variaciones en su organización interna que una concentración de los espacios comunes en la gran sala de estar y una mayor especialización y reducción de tamaño de los dormitorios, cada uno con sus propios servicios. Pero, aunque permanezcan los mismos espacios, se produce en *Fallingwater* una especie de vaciamiento de su contenido —doméstico— en favor de su forma —natural— lo que ya podía adivinarse en la renuncia a uno de los elementos más característicos de la arquitectura doméstica de Wright: la cubierta. La casa

contiene vida en su interior, e incluso marca con la presencia de la chimenea todas y cada una de las habitaciones principales, pero la proyecta hacia fuera buscando una total comunicación con la naturaleza, presentándose esencialmente como un espectáculo de ampliación de los fenómenos naturales —estratificación, crecimiento, flujo— a través de la arquitectura. El espacio interior, reducto de la vida doméstica, se ve impulsado también a reproducir —con la horizontalidad de la mampostería, las carpinterías y los muebles, así como con la profusión de piedra, corcho y madera— la textura material existente en el exterior; el propio espacio de cueva, casi subterráneo, que encierra la casa tratará de escapar hacia fuera abrumado por la presencia de lo natural.

Sin cualificación material alguna, en el polo opuesto, la Villa Malaparte nos ofrece un interior críptico donde la división de la casa en dos —las dos puertas iguales— se interpone entre el mayor espacio que sigue al acceso y la sala terminal abierta al paisaje. Sin embargo, tanto en los dibujos como en las fotografías de la propia casa, la Villa Malaparte nos muestra abiertamente en su interior ciertos atributos de lo doméstico —sillones, mesa, chimenea—, objetos aparentemente triviales, pero en ella absolutamente necesarios. En un marco como ese, esta exhibición sólo cabe entenderse como una audacia que, como afirma Roland Barthes de los actores retratados por d'Harcourt¹¹, está reservada a los dioses o a los reyes que en ocasiones no temen aparecer tan hombres como los demás y, por tanto, con hogares terrenos con sillones y chimenea.

Por encima de su condición doméstica, no hay duda de que tanto la Villa Malaparte como la Kaufmann House son, utilizando de nuevo palabras de Roland Barthes, *espectáculos excesivos*¹² en los que resulta esencial su inmersión en la naturaleza. Si la primera es un espectáculo solar, una arquitectura bañada permanentemente por una luz sin sombras, la segunda es un espectáculo de dramáticos claroscuros; idéntica matización puede tener la presencia del agua en ambos casos, envolvente e inmutable en Capri y en constante fluir en Bear Run. Como hemos visto, las dos llevan a cabo una especie de vaciamiento de su espacio interior, propio de la vida doméstica, en favor de lo

interior, a redoubt of domestic life, also finds itself wanting to reproduce (with the horizontal rubblework and the furniture, as well as the depth of the stone, cork and wood) the texture of existing materials outside. The cave-like space, almost underground, that surrounds the house seems to want to escape to the outside, overwhelmed by the presence of nature.

Without any material qualification whatsoever, completely on the other hand Villa Malaparte offers us a crypt-like interior where the division of the house into two parts (the two same doors) separates the biggest area which is next to the entrance from the final living room that faces the countryside. However, in the plans as well as in the photographs of the house, Villa Malaparte openly shows us certain domestic attributes of its interior (armchairs, table, fireplace) apparently trivial objects yet ones that are absolutely necessary. In a setting like this one, this exhibition can only be understood as an audacity that, as Roland Barthes says of the actors painted by D'Harcourt, "is reserved for gods and kings who on occasion are not afraid to appear as ordinary men and therefore, with earthly

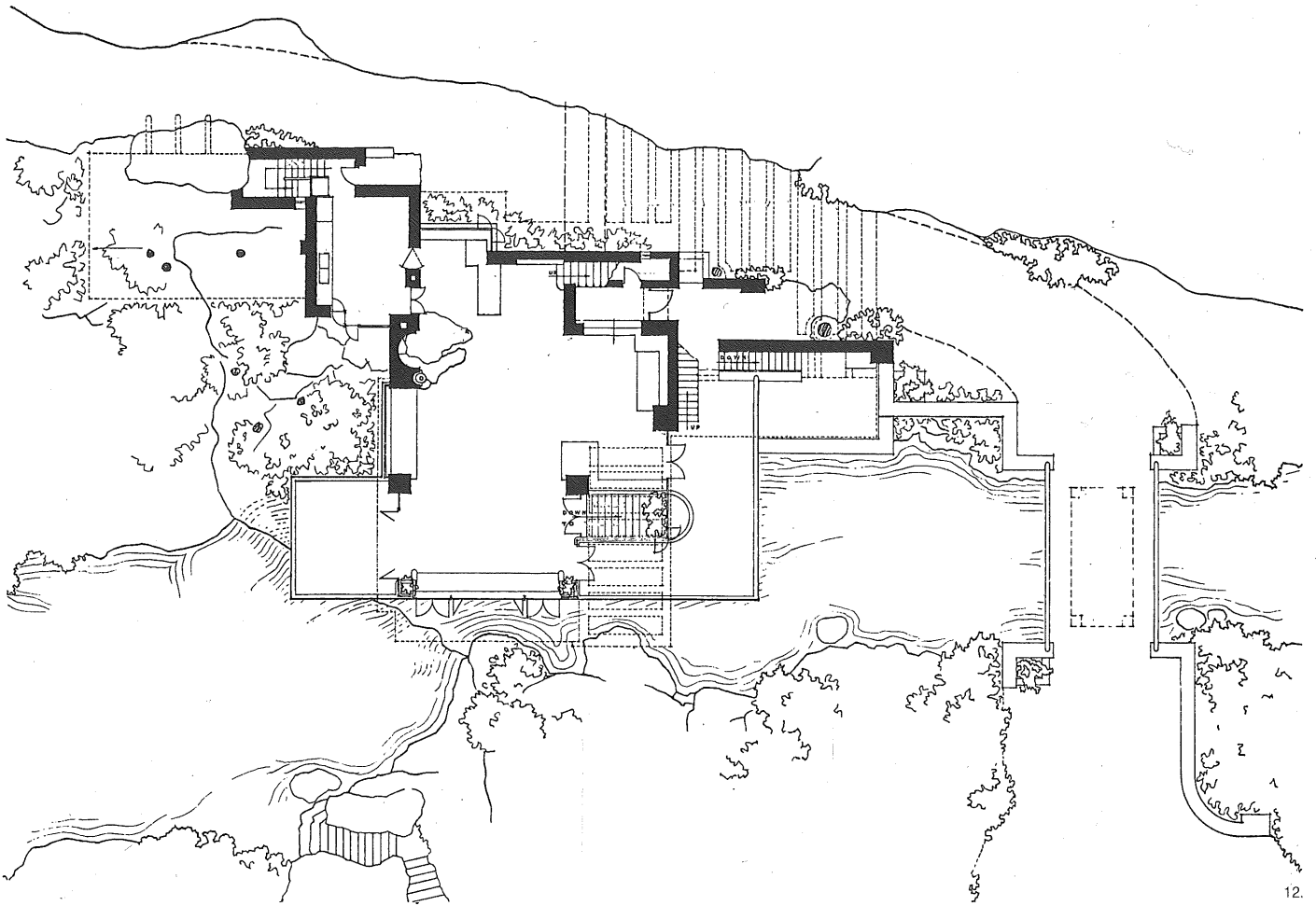
homes with chairs and fireplaces".

Beyond its domestic condition, there is no doubt that Villa Malaparte and the Kaufmann house are, using Roland Barthes words again, *excessive sights*¹² whose immersion in nature is essential. If the former is a solar sight, an architecture which is bathed in light without shadows, the latter is a sight of dramatic light and shade. The presence of water in both cases as, identically harmonized, enveloping and immutable in Capri and constantly flowing in Bear Run.

As we have seen, both produce a kind of emptiness in their interior, typical of domestic life, in favor of their imposing exterior form. Villa Malaparte is a sketch drawn with precision, without volume, which defines the closed box, whereas the Kaufmann House is a collection of fissures that enables internal space to escape to the outside.

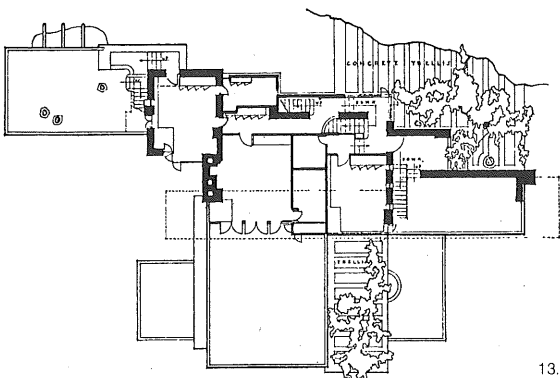
As examples of domestic architecture, Villa Malaparte and the Kaufmann House are unique in the way that they seem to refuse to give a direct answer to their conditions and to express, as is normal, their character through the

conversion of useful forms (decks, fireplaces, porches) in symbols of the very domesticity of the building. Only one of the specific domestic conditions, its small size, finds direct satisfaction with the formal strategies used in each one of them. As a strict and unitary form (or volume) in one case and as a totally free form (or volume) in the other. On choosing this external form, however, what Libera and Wright have both sought was an enlargement of the small domestic building, essential in order to take over the surrounding nature. In Villa Malaparte, this is achieved by means of expansion, irradiating its influence over great distances which is appropriate of monumental form. On the contrary, in the Kaufmann House it was achieved by means of concentration, the organic form acting as a zoom lense which converts the area of Bear Run into a natural view of incomparable greatness. The geometry, essential to the development of both, also shows architectural tendencies contrasted by Libera and Wright, in the integrity of one and in the total decomposition of the other. The total lack of orthogonal references, with dominating slanting lines, in Villa Malaparte contrasts with the emphasis of ones that

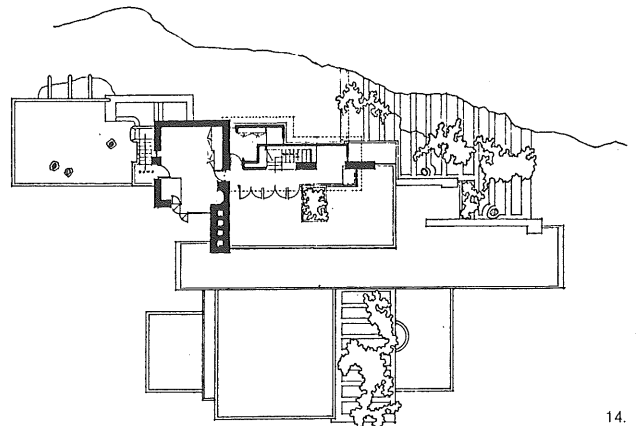


12.

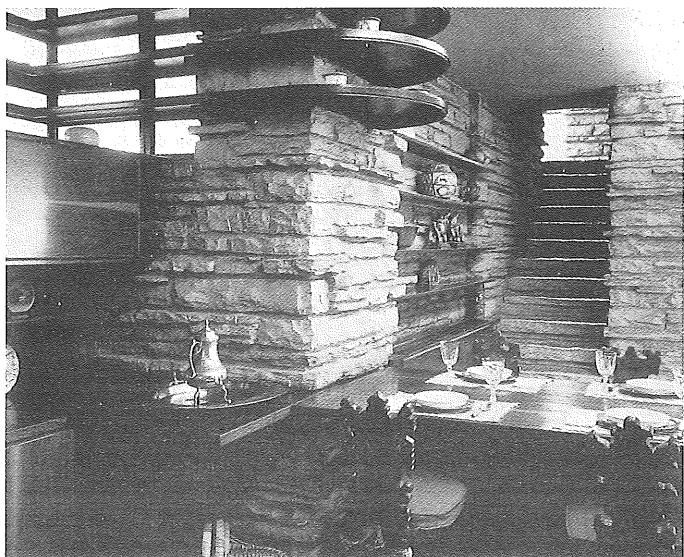
12, 13, 14. Plantas Kaufmann House.



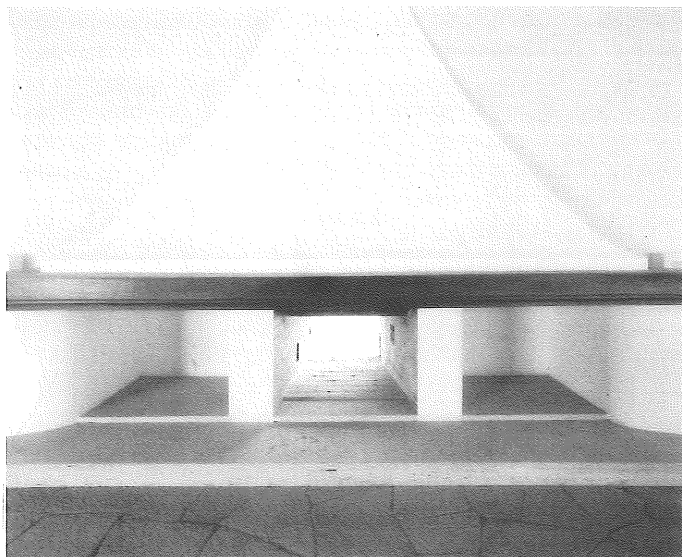
13.



14.



15.



17.



16.



18.

Kaufmann House.

15. Comedor. 16. Sala.

Villa Malaparte.

17. Chimenea de la Sala. 18. Interior.

imponente de su forma externa; la Villa Malaparte es un trazo dibujado con precisión, sin volumen, que define la caja cerrada, mientras que la Kaufmann House es un conjunto de fisuras que dejan escapar hacia fuera el espacio interno.

Como ejemplos de arquitectura doméstica, la Villa Malaparte y la Kaufmann House son singulares en cuanto parecen renunciar a dar una respuesta directa a sus condicionantes y a expresar, como suele ser habitual, su carácter a través de la conversión de las formas de la utilidad —cubiertas, chimeneas, pórticos— en símbolos de la propia domesticidad del edificio. Sólo uno de los condicionantes específicos de lo doméstico, el de su pequeño tamaño, encuentra directa satisfacción en las estrategias formales utilizadas en cada una de ellas: como forma (o volumen) estricto y unitario en un caso y como forma (o volumen) totalmente libre en el otro. Al elegir esta forma externa, sin embargo, tanto Libera como Wright lo que tratan de producir es una ampliación del pequeño edificio doméstico imprescindible para apropiarse de la naturaleza circundante: en la Villa Malaparte, ésta se produce por extensión, irradiando su influencia por las grandes distancias tal como es propio de la forma monumental; en la Kaufmann House, por el contrario, se produce por concentración, actuando la forma orgánica como una lente de aproximación que convierte al pequeño paraje de Bearn Run en un espectáculo natural de incomparable grandeza. La geometría, esencial en el desarrollo de ambos edificios, ilustra asimismo tendencias arquitectónicas contrapuestas en Libera y Wright: hacia la integridad en uno y hacia la total descomposición en otro. La absoluta carencia de referencias ortogonales, con el dominio de las líneas oblicuas, en la Villa Malaparte contrasta con la imposición de unas coordenadas a la totalidad de la construcción o incluso a lo que está más allá de ella, como es el puente, en la Kaufmann House. Este hecho tiene una especial importancia si se considera la influencia que estos edificios pueden haber ejercido sobre arquitecturas más recientes —racionalistas y realistas respectivamente— y también si se ven como precedentes de las tendencias italianas hacia la depuración geométrica y americanas hacia la total descomposición.

La claridad de la forma, la absoluta evidencia de un gesto

único, hace que el exterior de la Villa Malaparte sea lo esencial de un edificio cuyo hermetismo nos impulsa a adivinar la naturaleza —mítica— de su contenido. La Kaufmann House, con su alternancia de estratos llenos y vacíos, empuja hacia fuera el contenido doméstico en busca de una participación más estrecha con la naturaleza, aunque conservando el mito de la cueva, de la protección de la casa frente al mundo exterior, en la textura rústica de los pilares de piedra y en la presión de los techos excesivamente bajos. El vacío esencial de la caja cerrada que es la Villa Malaparte se contrapone así a un espacio real que en la Kaufmann House se escapa por las rasgaduras horizontales hasta dispersarse por la vegetación circundante. La estratificación, la forma descompuesta que da lugar a una cascada de suelos de piedra y agua, es el medio de que se sirve Wright al mismo tiempo para vaciar el contenido doméstico de la casa y responder, desde su concepción de la forma orgánica, al entorno natural. Pero, del mismo modo que el teórico poder expansivo de los voladizos pasa a ser aquí el que produce un acortamiento de las distancias entre arquitectura y naturaleza, se da también una interesante transmutación: lo horizontal, asociado a lo terreno y racional, aparece flotando y con superficies tersas mientras que lo vertical, simbólico e idealista, es pétreo e irregular y está fuertemente anclado a la tierra.

De lo dicho hasta ahora, podríamos concluir que, en relación con la Villa Malaparte, la Kaufmann House, si bien más romántica por su posición en la ladera, es igualmente espectacular y dramática en su apropiación del paisaje natural. Si la Villa Malaparte era un espectáculo solar, ésta lo es de dramáticos claroscuros; si aquélla era la imagen del ascenso hacia el triunfo, ésta no es sino una concatenación de formas aisladas y solas; si aquélla se adueñaba del paisaje por extensión, ésta lo hace por concentración; si aquélla estaba vacía de interioridad en una caja herméticamente cerrada, ésta se vacía por estar llena de fisuras; si, en fin, aquélla suponía una congelación del tiempo y una búsqueda metafísica de la esencia, ésta trata de realizarse en el fluir continuo de la naturaleza y su propio tiempo, su crecimiento. Y podríamos concluir también reconociendo en estas obras el poder liberador de la naturaleza, que exige al arquitecto

are coordinated all throughout the construction and even far beyond it, like the bridge in the Kaufmann House. This fact is especially important if one considers the influence that these buildings could have had on recent architecture (rationalistic and realistic architecture) and also if they are to be considered a precedent in Italian tendencies towards geometric purification and American to total decomposition.

The clarity of form, the obvious evidence of a unique gesture makes the exterior of Villa Malaparte the most important part of a building whose impenetrability makes us want to guess the mythical nature of its content. The Kaufmann House, with its alternating full and empty strata, pushes its domestic content outward in search of a closer relationship with nature, though, at the same time, conserving the image of a cave protecting the house from the outside world, with the rustic texture of the stone pillars and the added pressure of excessively low ceilings. The essential emptiness of a closed box which Villa Malaparte is, contrasts with the real spaciousness that leaks out through horizontal cracks and spreads over the surrounding

vegetation in the Kaufmann House. The stratification, the decomposed form that gives rise to a fall of stone floors and water, is the means that enables Wright to empty the domestic content of the house and to respond to, from his concept of organic form, the natural environment. But, in the same way that the theoretical expansion power of the projections shortens the distance between architecture and nature, it also produces an interesting transmutation. Everything horizontal, associated with the land and anything rational, appears to flat and with hard surfaces while everything that is vertical, symbolic and idealistic, is rocky and irregular and is firmly attached to the ground.

From what has been said up to now, we may conclude that, in relation to Villa Malaparte, the Kaufmann House, although it is more romantic due to its setting on a slope, is equally spectacular and dramatic in the way it engulfs the natural scenery. If Villa Malaparte is a solar show, the Kaufmann House has a dramatic appearance of light and shadow. If the former gives an image of rising towards triumph, the latter is nothing but a chain of isolated and lonely forms. If the former overtakes the scenery by means

of expansion, the latter does it by means of concentration. If the former is interiorly empty in an hermetically closed box, the latter is emptied as it is full of cracks. Finally, if the former is based on an assumption that time is stopped and a metaphysical search of essence, the latter tries to develop itself in the continuous flow of nature and its own time, in its own growth. And we can also conclude recognizing the freeing power of nature in these construction sites, that the architects is forced to confront it without burdens of conventions nor history.

The brilliance of the formal results obtained by Libera and Wright shouldn't, however, prevent us from recognizing the limitations of these pieces of architecture, which were immediately converted into icons of modernism as much as or even more than those that came along to take their place. Certainly, canonical construction in the late 1920's had maintained the strength of its modern image in its logical and active constructive system and in a new concept of interior space. Built a decade later and carried out by architects who were marginal to modern orthodoxy, Villa Malaparte and the Kaufmann House question the

colocarse frente a ella sin la carga de las convenciones o la historia.

La brillantez de los resultados formales conseguidos por Libera y Wright no debe, sin embargo, impedir reconocer los límites en los que se encuadran estas arquitecturas, convertidas inmediatamente en iconos de la modernidad tanto o más que aquéllos a los que venían a suplantar. Ciertamente, las obras canónicas de finales de los años veinte habían sustentado la potencia de su imagen moderna en su lógico y activo sistema constructivo y en una nueva concepción del espacio interior. La Villa Malaparte y la Kaufmann House, surgidas una década después y realizadas por arquitectos en todo caso marginales a la ortodoxia moderna, al mismo tiempo que ponen en cuestión su contenido doméstico, intentan mantener la imagen moderna pero eliminando el soporte constructivo y espacial que proporcionaba la arquitectura moderna y reemplazándolo por la fuerza externa de la naturaleza.

La indiferencia constructiva de Libera, que le lleva a realizar la caja homogénea que es Villa Malaparte, discurre en paralelo con el riesgo constructivo que Wright asume en los amplios voladizos de *Fallingwater*. Y la repetición casi exacta del teatro al aire libre del Palacio de Congresos de Roma por parte de Libera en un edificio doméstico, como puro gesto simbólico, supone una dependencia de su propio universo formal tan fuerte como la de Wright invirtiendo en la vivienda el carácter del espacio absolutamente cerrado del edificio que casi al mismo tiempo está construyendo para la Johnson Wax. Es decir, tanto Libera como Wright se sirven momentáneamente de la naturaleza para poner a prueba la pervivencia de la modernidad en la arquitectura sin sus soportes constructivo y espacial, violentando la forma en dos direcciones opuestas: la síntesis y la descomposición analfítica.

Objetos singulares nacidos fuera de la corriente dominante de la arquitectura moderna, estas dos casas figuran entre los contadísimos casos en que la arquitectura del siglo XX se ha colocado en medio de la abrumadora presencia de la belleza natural, para tomar de ella su fuerza y grandiosidad. Pero si ello supone, tanto en la Villa Malaparte como en la Kaufmann House, más que un recurso a la antigua estética y una anulación de la antítesis

moderna entre el arte y la naturaleza, una constatación de la autonomía del sistema formal de la modernidad, capaz de pervivir despojado incluso de sus propios supuestos, también es necesario reconocer que, en su dependencia de la naturaleza, el carácter doméstico de los edificios resulta seriamente comprometido. Es la naturaleza la que introduce sus materiales y sus leyes formativas, con el sentimiento de lo heroico y los mitos de lo abismal y lo terrible, en el mundo de la arquitectura doméstica moderna, subvirtiendo así el carácter terreno y cotidiano que había dominado todo su desarrollo.

El espejismo de una vuelta a la naturaleza, como medio para liberar a la arquitectura moderna de sus propios dogmas formales, puede tener en la Villa Malaparte y en la Kaufmann House un momento de realidad en el que la propia arquitectura resuena con especial intensidad en el eco producido por el paisaje. Sin embargo, en este encuentro, la arquitectura permanece, dibujándose con autonomía no sólo con respecto al paisaje sino también con respecto a las imágenes históricas asociadas con los antiguos mitos y a sus condicionantes materiales. La imagen profundamente renovada que ofrecen estas dos obras las entronca directamente con la arquitectura moderna en su sentido más amplio, nunca supeditada a lo preexistente ni a lo natural; pero esta independencia del sistema formal de la modernidad para producir imágenes sin referencia alguna a las convenciones de lo doméstico tiene el precio de hacer depender, necesariamente, el eventual carácter doméstico de los edificios de la presencia activa de la naturaleza. Sin ella, la arquitectura de Adalberto Libera y Frank Lloyd Wright permanece, porque está por encima de ella y se sirve de ella como una mera condición; ahora bien, la Villa Malaparte y la Kaufmann House existen como viviendas sólo en cuanto toman prestada de la naturaleza la fuerza necesaria para sostener un carácter desdibujado por la ausencia de lo que son sus cualidades específicas de casas para la vida del hombre. Sin una especialidad interna que acuse la prioridad de las actividades propias de la vida diaria, sin cubierta protectora y sin entrada diferenciada, estas dos construcciones son indudablemente arquitectura, pero sólo son casas de un modo efímero e inestable.

domestic content and try to maintain a modern image but eliminating the constructive and spacial support that modern architecture provided, substituting it by the external power of nature.

Libera's constructive indifference, which enables him to make the homogeneous box that Villa Malaparte is, reflects on the constructive risk that Wright assumes in the ample projections of *Fallingwater*. And the almost exact copy of the outdoor theater in the Convention Hall in Rome made by Libera in a domestic building, as a symbolic gesture, supposes a dependence on its own formal universe as strongly as Wright's, putting into the house the aspect of a totally closed space just like the building that was being made for Johnson Wax almost at the same time. In other words, both Libera and Wright use nature momentarily in order to test the survival of modern architecture without its constructive and spacial supports, forcing the form in two opposite directions: synthesis and analytical decomposition.

Like unique objects created outside of the dominating flow of modern architecture, these two houses are among the few cases in which twentieth century architecture has

been placed in the middle of the overwhelming presence of natural beauty, in order to take advantage of its strength and grandiosity. But if this means, in both Villa Malaparte and the Kaufmann House, more than a resort to old aesthetics and a rejection to the modern antithesis between art and nature, a verification of the autonomy of the formal system of modernism, capable of surviving even without its own assumptions, then it is also necessary to recognize the fact that, considering its dependence on nature, the domestic character of the buildings is seriously involved. Nature is what introduces material and formative laws, like the heroic feeling and abysmal and terrible myths in the world of modern domestic architecture, thus disturbing the everyday character that had dominated all of its development.

The illusion of a return to nature, as a means to free modern architecture from its own formal dogmas, can point to Villa Malaparte and in the Kaufmann House as a moment of reality in which the architecture itself resounds with special intensity in the echo produced by the country side. However, in this encounter, the architecture remains, drawing itself with autonomy not only with respect to the

scenery but also with respect to the historical images associated with the old myths and to its material conditions. The profoundly renovated image that these two works offer totally links them directly with modern architecture never subjected to anything preexisting or to anything natural. But this independence of the formal system of modernism in order to produce images without any reference to the domestic conventions has the price of necessarily making the eventual domestic character of the buildings depend solely on the active presence of nature. Without it the architecture of Adalberto Libera and Frank Lloyd Wright remains because it is far above it and only uses it as a mere condition. However, Villa Malaparte and the Kaufmann House exist as homes only when they borrow the necessary strength from nature itself in order to maintain an unclearly drawn character that is due to their lack of the specific qualities man needs in any building to be used as a house. Without an interior space that reveals the priorities of life's daily activities, without a protective roof and with a distinctive entrance, these two sites are undoubtedly architecture, but they are only houses in a ephemeral and unstable way.

Maria Teresa Muñoz

NOTAS

1. ADORNO, Theodor W.
Teoría estética (Taurus Ediciones, S.A., Madrid 1971; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970).
2. ADORNO, Theodor W.
Teoría estética (Op. cit.).
3. QUILICI, Vieri.
Adalberto Libera, l'architettura come ideale (Officina Edizioni, Roma 1981).
4. HEJDUK, John.
Casa come me. Cable from Milan en Domus nº 605, Aprile 1980.
5. FRYE, Northrop.
Anatomy of Criticism (Princeton University Press, Princeton N.J. 1971).
6. BARTHES, Roland.
Mitologías (Siglo XXI Editores S.A., Madrid 1980; Editions du Seuil, Paris 1957).
7. Prólogo de Edgar Kaufmann Jr. a HOFFMANN, Donald.
Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History. (Dover Publications, Inc., New York 1978).
8. Prólogo de Edgar Kaufmann Jr. a HOFFMANN, Donald.
Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History. (Op. Cit.).
9. WHITE, Morton and Lucia.
The Intellectual versus the City (A Mentor Book, The New American Library, New York 1964).
10. FRYE, Northrop.
Anatomy of Criticism (Op. Cit.).
11. BARTHES, Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).
12. BARTHES, Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).



19. Kaufmann House en invierno.

20. Villa Malaparte desde el mar.



NOTES

1. ADORNO, Theodor W.
Teoría estética (Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1971. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970).
2. ADORNO, Theodor W.
Teoría estética. (Op. cit.).
3. QUILICI, Vieri.
Adalberto Libera. l'architettura come ideale. (Officina Edizioni, Roma 1981).
4. HEJDUK, John.
Casa come me. Cable from Milan en Domus nº 605. Aprile 1980.
5. FRYE, Northrop.
Anatomy of Criticism (Princeton University Press. Princeton N.J. 1971).
6. BARTHES, Roland.
Mitologías (Siglo XXI Editores, S.A., Madrid, 1980. Editions du Seuil, Paris. 1957).
7. Foreword of Edgard Kaufmann Jr. a HOFFMAN, Donald.
Frank Lloyd Wright's Falklingwater. The House and Its History. (Dover Publications, Inc., New York, 1978).
8. Foreword of Edgard Kaufmann Jr. a HOFFMAN, Donald.
Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History. (Op. Cit.)
9. WHITE, Morton and Lucia.
The Intellectual versus the City. (A Mentor Book. The New American Library, New York 1964).
10. FRYE, Northrop.
Anatomy of Criticism. (Op. Cit.).
11. BARTHES, Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).
12. BARTHES, Roland.
Mitologías. (Op. Cit.).